NUMER 7—8
ROK II

KRAKÓW
ROK 1932

głos plastyków

MIESIĘCZNIK ILUSTROW. POŚWIĘCONY SZTUKOM PLASTYCZNYM



PIERRE BONNARD.

NUMER PODWÓJNY

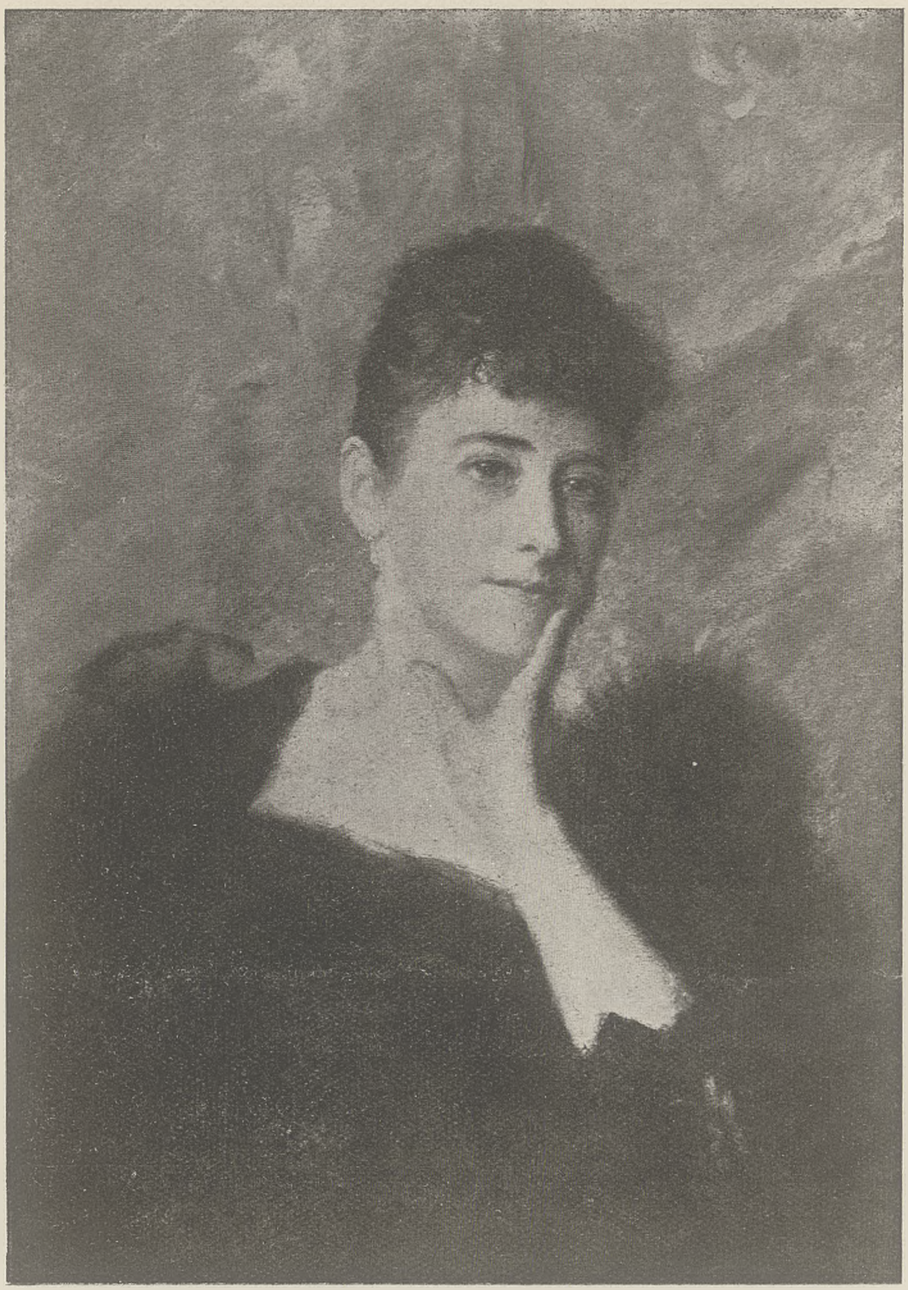
CENA 2 ZŁOTE

94

TREŚĆ NUMERU:

PIERWSZE GŁOSY O IMPRESJONISTACH (ZEBRAŁ HENRYK GOTLIB). — **TYTUS CZYŻEWSKI:** IMPRESJONIZM I SYMBOLIZM LEONA WYCZÓŁKOWSKIEGO. **JÓZEF CZAPSKI:** WYSTAWA MANETA W PARYŻU. — **TADEUSZ POTWOROWSKI:** PIERRE BONNARD. — KILKA UWAG O NAJNOWSZYCH PRACACH KONSERWATORSKICH W KOŚCIELE MARJACKIM. — **ZBIGNIEW PRONASZKO:** NOWA KAMIENICA W RYNKU KRAKOWSKIM. — **TYTUS CZYŻEWSKI:** LIST Z WARSZAWY. — KRONIKA WYSTAW. — **HAUSENSTEIN:** JAPONIZM (TŁOM. JAN CYBIS)

REDAKCJĘ „GŁOSU PLASTYKÓW" POWIERZYŁ ZWIĄZEK POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW W KRAKOWIE **KOMITETOWI REDAKCYJNEMU,** W SKŁAD KTÓREGO WCHODZĄ: **JAN CYBIS, EUGENJUSZ GEPPERT, ADAM GERŻABEK, HENRYK GOTLIB, JÓZEF JAREMA, ZYGMUNT MILLI, ANTONI PROCAJŁOWICZ, ZBIGNIEW PRONASZKO, DYR. A. SCHROEDER, DR. STAN. ŚWIERZ-ZALESKI, PROF. DR. ADOLF SZYSZKO-BOHUSZ.**



WŁADYSŁAW PODKOWIŃSKI: PORTRET.

PIERWSZE GŁOSY O IMPRESJONISTACH

(ZEBRAŁ HENRYK GOTLIB)

W roku 1874 czytamy w paryskiem „Figaro": „Wrażenie, jakie wywołują impresjoniści podobne jest do tego, które odczuwamy, słuchając kota skaczącego po klawiaturze fortepianu, lub patrząc na wyczyny małpy, która zdobyła pudełko farb i pędzli".

W tym samym roku w piśmie paryskiem „Charivari" pisze się o wystawie impresjonistów: „Malarstwo to niewyraźne i brutalne, jest dowodem ignorancji, oraz zaprzeczeniem piękna i prawdy. Jesteśmy dosyć prześladowani nieszczeremi dziwacznościami i jest rzeczą zbyt wygodną zwracać na siebie uwagę przez to, że maluje się gorzej, niż ktokolwiek inny do dzisiaj ośmielił się to czynić".

Po wystawie impresjonistów w roku 1876 pisze Albert Wolff we „Figaro": Ulica Le Peletier ma pecha. Po pożarze Opery nowe nieszczęście spadło na tę dzielnicę. U Durant-Ruela otworzono wystawę obrazów; potulny przechodzeń, zwabiony chorągwiami zdobiącemi fasadę wchodzi, nie przeczuwając nic złego, a jego przerażonym oczom przedstawia się straszny widok: pięciu czy sześciu obłąkańców, między którymi znajduje się też kobieta wystawiło swe dzieła. Jest

to grupa nieszczęśliwych, ogarniętych szałem i ambicją, którzy podpisują płótna, rzuciwszy na nie na chybił trafił parę kolorowych plam. Podobno w Ville Evrard umysłowo chorzy zbierają na drodze kamyczki, wyobrażając sobie, że znajdują djamenty".

Roger Ballu, inspektor Departamentu Sztuk Pięknych w Paryżu pisze w roku 1877: „Pan Claude Monet i Paul Cézanne, uszczęśliwieni swą produkcją wystawili: pierwszy 30, drugi 14 płócien. Musi się je zobaczyć, by zrozumieć czem są. Zdradzając zupełną nieznajomość rysunku, kompozycji i koloru, wywołują śmiech politowania. Gdy dzieci bawią się papierem i farbami, osiągają lepsze wyniki".

Również Huysman's, (późniejszy wielbiciel impresjonistów) w roku 1880 odsyła Monet'a i jego przyjaciół do doktora Charcot, autora prac o reakcji histeryków i nerwowo chorych na kolory (według książki Clemenceau'a: „Claude Monet").

U nas pisze o impresjonizmie H. Piątkowski w „Życiu" z r. 1890 (Nr. 16): „Co do mnie uważam impresjonizm w fazie, w której się obecnie znajduje, za kierunek przejściowy... dotychczas artyści w tym kierunku pracujący... poświęcają formę, a nawet kolor dla dopięcia swych celów. W każdym razie impresjonizm ma przed sobą przyszłość. Zostanie on w tej czy innej postaci, gdyż oparto go na logicznych podstawach...".

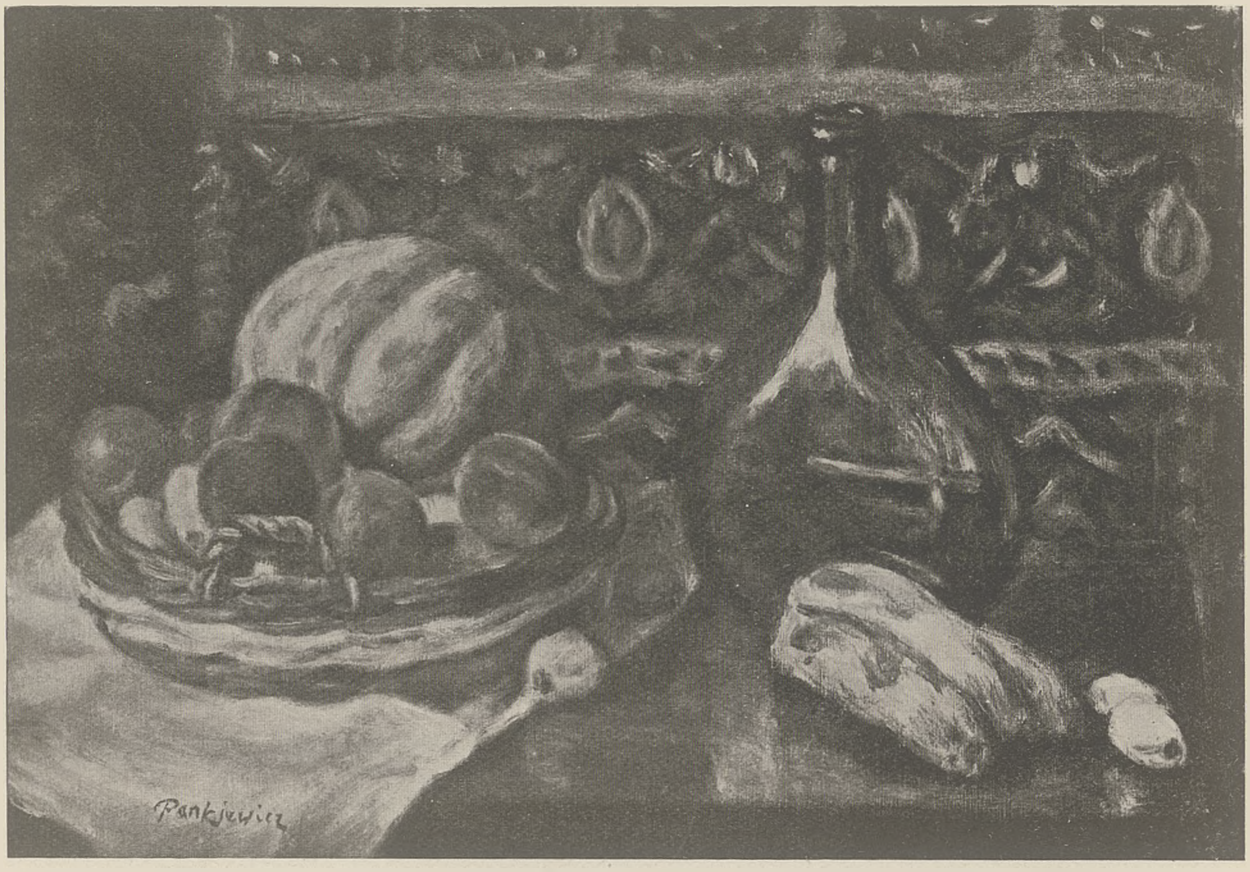
W „Tygodniku Ilustrowanym" z roku 1891 (Nr. 60) cytuje Czesław Jankowski krytyka francuskiego Huysman'sa: „Le système consistant à laisser une toile a peine commencée, sous pretexte que l'impression voulue y est, à se contenter ainsi de trop faciles rudiments, à esquiver de la sorte toutes les difficultés de la peinture, cette inpuissance, pour écrire le mot, à élever sur ses pattes une oeuvre solide et complete, n'existe plus guère aujourd'hui" — poczem dodaje od siebie, że „przeminął podobno nad Sekwaną... system błyskotliwej impotencji impresjonistycznych dziwolągów... a nasz swojski nadwiślański impresjonizm znajduje się jeszcze w epoce... krzemiennej".

W „Czasie" z r. 1891 (z 16. XII) z powodu „Wystawy Sztuk Pięknych w Sukiennicach" czytamy: „Sądzimy, że nawet najzagorzalsi „schyłkowcy" i amatorowie dziwactw nie spróbują bronić portretu nadesłanego przez p. Podkowińskiego, w którym stek kleksów... ma składać się na portret... Drugi apostoł podobnego kierunku — z góry dodajmy, że wyższego pokroju — pan Wyczółkowski wystąpił z obrazkiem żółto-lila-seledynowym, mającym przedstawiać kobiety, wybierające jakieś nieznane nam jarzyny, kształtu buraków czy marchwi... kobieta siedząca w środku robi wrażenie transparentu, a zamiast białej chustki na głowie ma zaświecony różowy lampion".

Jeszcze w r. 1911 komunikuje Feliks Manggha-Jasieński w „Miesięczniku literackim i artystycznym" (Nr. 3): „...inny dudek wytyka jednemu z najpoważniejszych, najkulturalniejszych malarzy doby obecnej Józefowi Pankiewiczowi, że „zeszedł na zupełne manowce i maluje jak 10-letnie dziecko, przechodząc przez wszystkie kaprysy panujące w Europie". ...Chociażby jednak Pankiewicz zeszedł był istotnie na manowce, ten właśnie krytyk-malarz, leżący, od chwili ujęcia pendzla, na bardzo paskudnym manowcu monachijskim, a któremu Pankiewicz nigdy tego nie wytknął, był chyba osobą najmniej powołaną do odzywania się w tej materji. Lepiej, szukając z dobra wiarą, omylić się, aniżeli, utkwiwszy w manierze, stać się piernikiem: gdybyż przynajmniej toruńskim! Ale ...monachijskim!!".



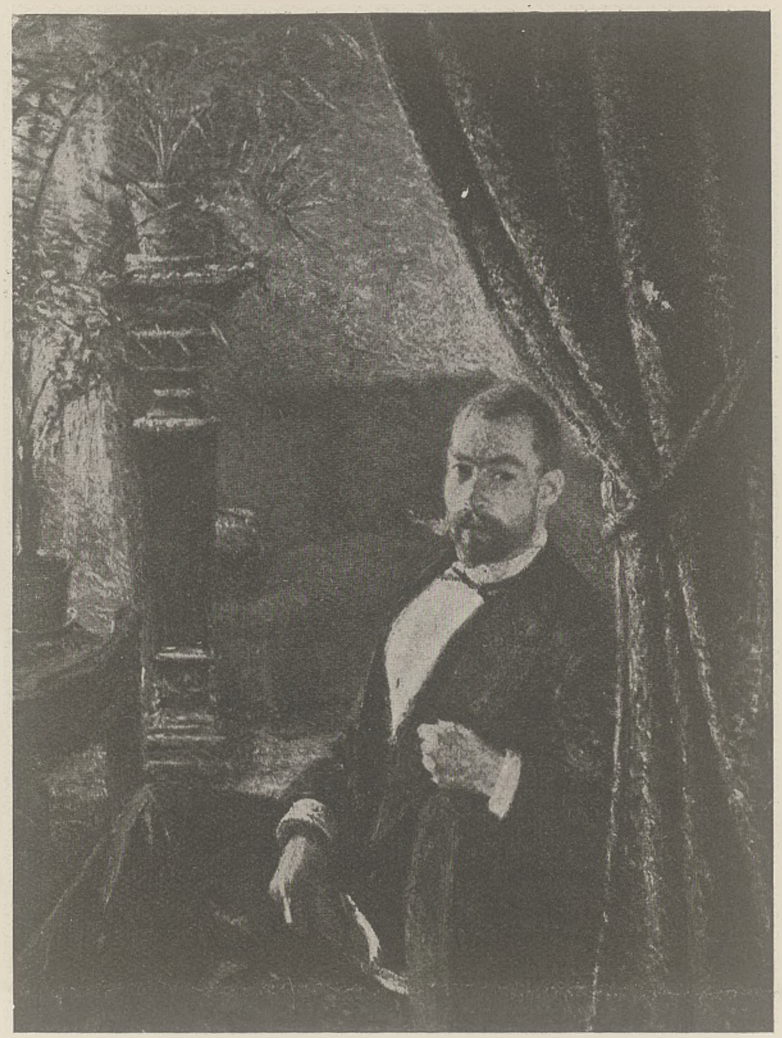
WŁADYSŁAW PODKOWIŃSKI: PEJZAŻ



JÓZEF PANKIEWICZ: MARTWA NATURA (1924).



JÓZEF PANKIEWICZ: PEJZAŻ (1924).



WŁADYSŁAW PODKOWIŃSKI: PORTRET

TYTUS CZYŻEWSKI

IMPRESJONIZM I SYMBOLIZM LEONA WYCZÓŁKOWSKIEGO

Wystawa jubileuszowa Leona Wyczółkowskiego nasuwa wiele refleksji i myśli na temat twórczości tego artysty, jak i na temat polskiej twórczości artystycznej wogóle.

Wyczółkowski, jako jeden z twórców pewnej epoki w naszej twórczości artystycznej zasługuje na szczególną uwagę ze względów tej charakterystycznej dla naszej sztuki epoki — której on właśnie był jednym z wybitnych przedstawicieli.

Była to epoka założenia i działalności Towarzystwa artystów polskich „Sztuka". Jak wiadomo Towarzystwo „Sztuka" kreowane było w latach dziewięćdziesiątych zeszłego wieku przez grono ówczesnych profesorów Akademji Sztuk Pięknych Krakowskiej (Fałat, Stanisławski, Axentowicz), do których należał także Wyczółkowski. Sztandarem estetycznym owej nowokreowanej „Sztuki" był wtedy impresjonizm.

Impresjonizm francuski był w owych latach w pełni sił, sławy i rozwoju. Umilkły już wtedy w artykułach krytyków namiętne ujadania i szydercze kpiny przypisywane i przesyłane na rachunek impresjonizmu.

Coraz rzadziej powtarzano ową „zabawną" anegdotę o ośle, który swym ogonem namalował impresjonistyczny obraz. Jednem słowem impresjonizm wjechał na tryumfującym wozie w sferę podpasionej burżuazji — a szanujący się i szanowani bankierzy i potentaci świata zaczęli kupować i wieszać impresjonistyczne obrazy w swych salonach.

Do Polski impresjonizm „przyjechał" trochę wcześniej. Oto około roku 1880 dwaj rozczochrani młodzieńcy „przywieźli" go z Paryża. Byli to Józef Pankiewicz i Władysław Podkowiński, ten który tak genjalnie i po „vangogowsku" zakończył życie.

Wyczółkowski w owych czasach malował obrazy trochę historyczne, a trochę poetyczne, jak np.: „Maryna Mniszchówna" lub Alina z „Balladyny".

Malował wtedy solidnie i „wykończono" i nawet nie śniło mu się jeszcze o „ażurach" czyli szczotkowaniu impresjonistycznem.

Gdyż Wyczółkowski mimo swego impresjonistycznego rewolucjonizmu, który potem nim owładnął, zawsze jeszcze pozostał uczniem monachijskiego Wagnera. Ów „kaulbachizm", czyli ciężki niemiecki sentyment dla tematów historycznych był wtedy ulubioną atmosferą sztuki niemieckiej, a także sztuki polskiej.

Wszakże Matejko zapłacił owej niemieckiej „historjomanji" ciężką daninę. A także przyjaciele Matejki ubzdurali sobie, że taki jak on genjusz musi latami studjować ilość guzików przy szarawarach księcia Witolda. I to nazywało się wtedy wielkiem malowaniem historji polskiej.

Wyczółkowski malując „welon" czy „Chrystusa w grobie", był wtedy poniekąd uczniem Wagnera czy Matejki.

Lecz brak zagadnień czysto plastycznych i malarskich tych „mistrzów" zaciążył wtedy na Wyczółkowskim fatalnie.

Dziś, gdy robimy porachunek całej naszej twórczości malarskiej, trzebaby rzucić okiem wstecz i szczerze, śmiało i bez skrupułów uczynić ekshumację i sekcję zwłok naszych wielkich truposzów i „pseudo-olbrzymów" plastycznych.

Nasza idea płaczu patrjotycznego (skądinąd bardzo wniosła i szlachetna) tak zasłoniła nam bystrość patrzenia na rzeczywistość i tak zamazała nam (wtedy) wizję plastyczną — jak maże deszcz jesiennej pluchy szyby okien, przez które wyglądamy na świat.

Widzieliśmy tylko łzy patrjotycznego deszczu.

Ale ten właśnie impresjonizm przybyły z Paryża ocalił Wyczółkowskiego na razie od „patrjotycznego zamazania" i od historjozofji.

Impresjonizm miał między innemi tę wielką zaletę, że zachęcał i nakłaniał malarzy do obserwowania przyrody. Nie tej „przyrody" pracownianej w postaci starego brodatego modela ubranego w historyczny lub ludowy kostjum — ale tej „przyrody", którą jest krajobraz w wolnem, swobodnem świetle lub postać ludzka otoczona powietrzem, które nasiąka światłem. To wyzwolenie się z brudnej pracowni i tę swobodę szerokiego, świetlanego powietrza wniósł do sztuki impresjonizm i tą właśnie swobodą — czyli rewolucyjnem odnowieniem psychiki wizji plastycznej ocalił malarstwo i ocalił malarzy od śmierci uduszenia się w dusznych pracowniach i starych, zakurzonych rupieciarniach.

Wyczółkowski wtedy pod wpływem impresjonizmu maluje szereg doskonałych obrazów jak cały cykl „Kopania buraków", „Rybaków" i „Połowu raków". Wyczółkowski, zetknąwszy się z impresjonizmem i ze światłem wolnych, szerokich przestrzeni, tworzy intuicyjnie zapewne, żywy i intenzywny koloryt, który często szczęśliwie i dobrze zharmonizowany, daje kilka bardzo dobrych obrazów. Ale — jak to zwykle u polskich artystów bywa, cała jego praca polega więcej na intuicji „na dobrej chwili" i na tak ogólnie zwanem „natchnieniu". Podczas gdy malarz impresjonista lub wogóle malarz francuski tworzy sobie pewną metodę koloru i formy, podąża za nią konsekwentnie i udoskonala ją, malarz polski liczy w tym wypadku na dobrą „chwilę" i na „natchnienie". Póki jest „natchnienie", czyli owe nastawienie psychiczne, (posilkujące się często i bardzo wizją obcą) — jest wszystko dobrze. Ale z chwilą, gdy „natchnienie" i dobra „wena" opadną — malarstwo także robi „klapę". I stąd to u naszych często wybitnych malarzy spotyka się obok prac zupełnie dobrych i „udatnych" moc „kiczów" i prac zupełnie poronionych.

Stąd zapewne widać często u naszych wybitnych malarzy to szarpanie się i nierówność techniczną (mówię tu o technice jako zharmonizowaniu indywidualnem obrazu w kolorze i w formie, a nie o wylizaniu i retuszowaniu, co u nas zwykle mylnie nazywają techniką) — stąd często widać to zmęczenie kierunkiem i brak inicjatywy w rozwoju osobistej techniki. Polski malarz koło trzydziestki rozpoczyna bardzo dobrze, a później owładnięty zmęczeniem wpada w dziwnego rodzaju mistycyzm malarski (Jacek Malczewski) lub w nieudolne i głupkowate „poprawianie natury". U wszelkich wielkich dawnych i nowych mistrzów malarstwa widać dążenie do postępu. Każdy z nich przy końcu swego życia jest na szczycie doskonałości swej sztuki. U naszych malarzy przeciwnie — starość kończy się zupełną degrengoladą i malarską impotencją. Pochodzi to stąd, że budowa wizji plastycznej naszych malarzy jest o małym temperamencie, mało intenzywna i mało „fatalistyczna".

A także małą jest kultura i tradycja techniki naszych malarzy. Wyczółkowski po kilku doskonałych obrazach, ze swego okresu impresjonistycznego (czy właściwie pseudo-impresjonistycznego) zamiast kontynuować uparcie i pogłębiać indywidualnie ową swą technikę, przerzuca się nagle na inne pole.

Poczyna malować „symbole" i „trupy".

Co to są symbole i co to są trupy?

Symbole w naszem malarstwie wynalazł Jacek Malczewski, któremu spośród nudy i „malarji" krakowskiej zdawało się, że jest narodowym prorokiem i wizjonerem.

I począł „kazać" do narodu, malując licho i blaszano symboliczne obrazy. Ptaszki, dębnickie dziady przebrane za „powstańców" i sybirskich zesłańców, „Elenai" ze Zwierzyńca lub model Boligłowa z Bronowic jako wieczny, polski lirnik tułacz.

A kto malował trupy?

Wyspiański.

Kazimierz Wielki, jako trup wielki z wygniłemi oczami i bezmięsną czaszką. Św. Salomea jako widmo „biała dama" strasząca na wawelskim zamku, lub Bóg Ojciec, jako wielki głowonóg z franciszkańskiego witraża. Całe to straszne, pełne literatury malarstwo, które z prawdziwem malarstwem nie wiele miało wspólnego, zrobiło duże wrażenie na Wyczółkowskim. Wówczas nie po malarsku i bezkrytycznie począł malować grobowce, trupy, krucyfiksy i sarkofagi, ornaty i monstrancje z Wawelu. A gdy potem wrócił do portretów, kwiatów i do (tatrzańskiej) natury, okazało się, że po owej trupiej, literackiej drodze stracił to „c o ś", co uderzało i uderza nas jeszcze w jego „burakach", „rakach" czy „orkach na Ukrainie". To coś było właśnie owym temperamentem młodości malarskiej i ową świeżą i prawdziwą wizją plastyczną, którą Wyczółkowski zwolna tracił, jak stracił ową koncepcję malarską, nie udoskonalając jej ciągle i stanowczo.

Z owego prawdziwego temperamentu pozostał później tylko ten rozmach czy gest powierzchowny, który nie pozwolił mu skupić się w formie i kolorze i bardziej pogłębić w wartościach malarskich.

Jednak, gdy oglądamy prace Wyczółkowskiego z różnych epok jego malarskiego życia, widzimy, że obok dobrych intencji miał on kilka dobrych chwil i kilka udatnych dzieł w swej karjerze malarskiej. Był on jednym z tych, którzy mimo błędów, niedopowiedzeń i niezdolności wydobycia z siebie wszelkich możliwości plastycznych — w pewnej epoce torowali drogę prawdziwemu malarstwu polskiemu i wogóle malarstwu — gdyż według mnie prawdziwe malarstwo jest jedno, mimo szkół i granic nacjonalistycznych.



LEON WYCZÓŁKOWSKI: ZBIERANIE BURAKÓW (1893)

(MUZEUM NARODOWE W KRAKOWIE) FOT. W. SZYMBORSKI.



LEON WYCZÓŁKOWSKI; KRUCYFIKS (1896).

(ZE ZBIORÓW X. HR. PUSŁOWSKIEGO) FOT. W. SZYMBORSKI.

JÓZEF CZAPSKI

WYSTAWA MANETA W PARYŻU

(WRAŻENIA MALARZA)

Stanowisko każdego malarza wobec płócien innych artystów jest prawie zawsze stronne i „interesowne". Malarz przeważnie patrzy na obrazy, które mu są potrzebne, z których korzysta dla pogłębienia i dla wyjaśnienia sobie samemu własnej wizji. Dlatego jest najtrudniej usłyszeć z ust malarza sąd neutralny, sprawiedliwy, bo sąd ten jest zwykle naświetlony jednostronnie przez problemy do tego malarza w danej chwili aktualne...

Zatytułowałem ten artykuł „wrażenia malarskie", bo nie kuszę się o wygłaszanie tu sądów definitywnych, staram się jedynie opowiedzieć czytelnikowi, dla którego Manet nie jest obcy, to wrażenie, które na mnie zrobiła wystawa Maneta i oddać te myśli, które mi ta wystawa nasunęła.

Rząd francuski zorganizował tego roku, w stulecie narodzin Maneta, wspaniałą wystawę zbiorową jego dzieł. Zgrupowano w salach Orangerie 88 płócien i 62 rysunki i gwasze zebrane z Muzeów, kolekcyj prywatnych Francji, Anglji, Niemiec, Szwecji, Holandji i Ameryki. Wystawa ta została przygotowana z wyjątkową starannością i większość najbardziej ważkich dzieł Maneta można było tam obejrzeć.

70 lat temu śmiechem i oburzeniem witała publiczność paryska „Dejeuner sur l'herbe", trzy lata później chciała parasolkami i laskami przebić „Olimpję", jeszcze w 1883 roku starania około urządzenia wystawy pośmiertnej w gmachu Szkoły Sztuk Pięknych w Paryżu wywołuje w sferach oficjalnych uczucie, jakby żądano odprawienia mszy za duszę Voltaire'a w Notre Dame. W 1896 zapis Caillebotte'a do Louvre'u, obejmujący najświetniejsze płótna Maneta, wywołuje wściekłą kampanję protestu w prasie. Dopiero w 1906 roku Clemenceau, przezwyciężając gwałtem opór opinji, przeforsowuje zawieszenie „Olimpji" w jednej z głównych sal Louvre'u.

Dziś tłumy wielbicieli, złożone w przeważnym odsetku z Francuzów, osaczają piękne sale Orangerie, tłumy tego wytwornego mieszczaństwa paryskiego, do którego Manet należał i o którego względy za życia bezskutecznie się ubiegał. Biedny Manet — całe życie marzył o takim właśnie sukcesie. Sława, którą znał za życia („teraz jesteś sławny jak Garibaldi", powiedział mu Degas po wystawieniu „Olimpji"), sława, która miała posmak skandalu, nie była nigdy w guście tego wrażliwego, nerwowego artysty, wytwornego Boulvardier, związanego tysiącem nici z konserwatywną burżuazją i szykownym światem Paryża, któremu tak pragnął się podobać.

Mallarmé mawiał o Manecie, że co rano, rozsuwając firanki, patrzy czy jaki Rotschild się do niego nie zgłasza z zamówieniem portretu, o nim również mówiono, że pragnie, żeby każdy dorożkarz wiozący go, wiedział, kto jest Monsieur Manet.

Teraz wiedzą o Manecie wszyscy: w przeciągu pierwszych tygodni jego wystawy trudno się było przecisnąć przez tłumy zwiedzających, tysiące plakatów z wielką, kolorową reprodukcją „małego flecisty" („Le Fifre"), z wielkim napisem: M a n e t, przypominają całemu Paryżowi sławę autora Olimpji.

„Ciesz się późny wnuku!".

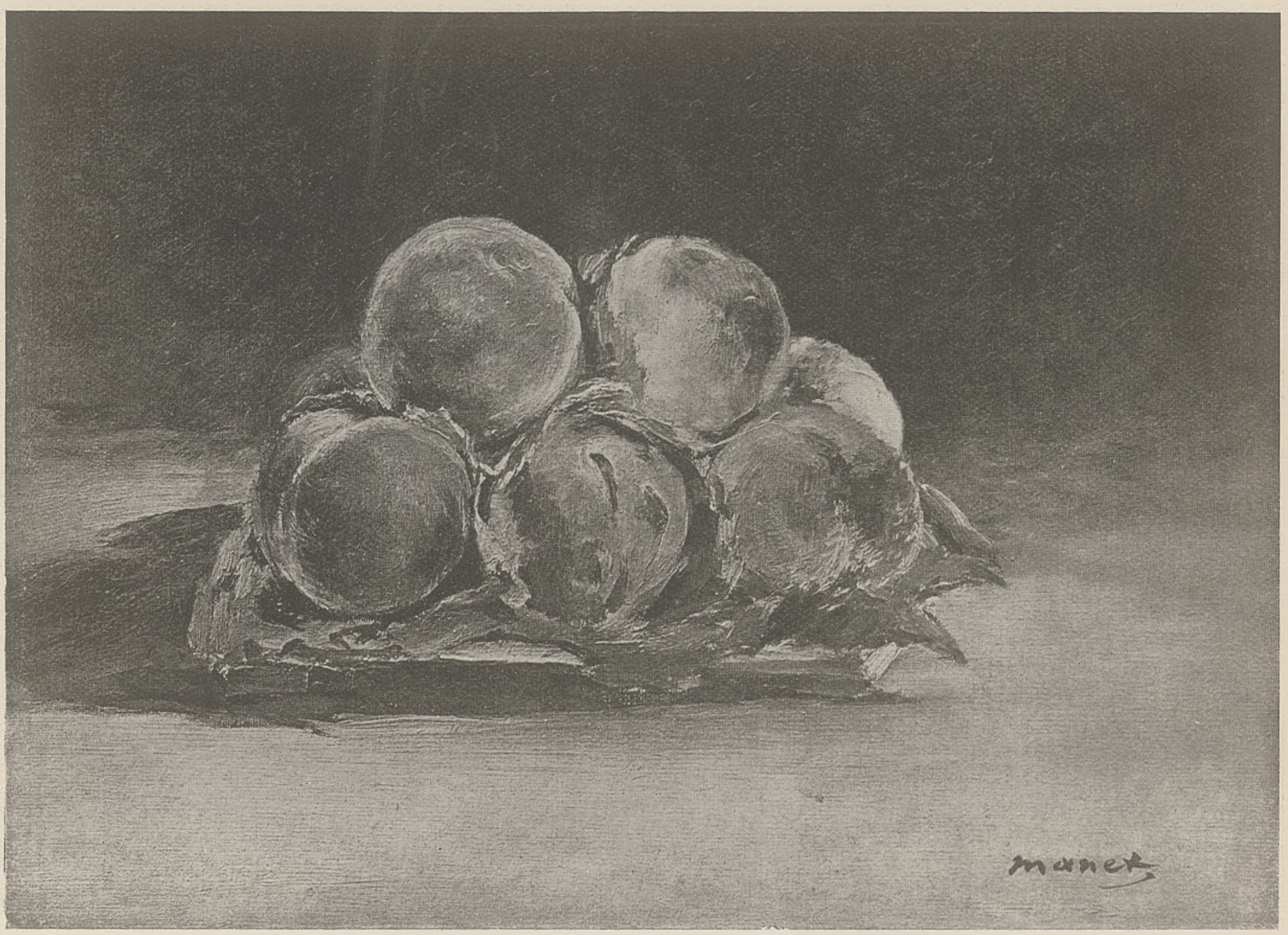
*

Kilka miesięcy przed otwarciem wystawy Maneta długo porównywałem dwa płócienka wiszące prawie obok siebie w Collection Camondo w Luwrze. Pani Manet w czarnej sukni przy fortepianie, na tle białej ściany i „Gracze" Cézanne'a. „Fifre" — o ile pamiętam — był wtedy wywieziony do Londynu. Zestawiając te dwa płótna, myślałem o Manecie prawie z niechęcią, tak wirtuozyjny i w y p a d k o w y, tak mało przetransponowany i mało skomponowany wydawał mi się ten realistyczny szkic w zestawieniu z płótnem Cézanne'a, w którym konstrukcja jest tak pewna i gra kolorów na każdym najdrobniejszym odcinku stanowi część konieczną „murowanej" całości. Notuję to wypadkowe wrażenie, by zaznaczyć, że idąc do Orangerie, byłem daleki od bezkrytycznego zachwytu wobec Maneta i tem silniej podziałał na mnie całokształt tej wyjątkowej wystawy.

Chyba dla zrozumienia niewielu artystów obejrzenie ich zbiorowej wystawy jest tak konieczne, tak potęgujące, potwierdzające ich jedyne oblicze. Cézanne prawie na każdem płótnie jest c a ł y, tak ważkie i odpowiedzialne jest każde położenie jego pendzla. Zbiorowa wystawa Picasso'a rozprasza, tak pełno w niej różnych prawie wzajemnie się wykluczających eksperymentów; wystawa zbiorowa Matisse'a, pozostawia prawie posmak powierzchowności. Oblicze Maneta wprost przeciwnie jest w pełni wyczuwalne dopiero wśród wielkiej ilości jego płócien, pomimo dzieł bardzo nierównych, pomimo wielkości wpływów i różności faz malarskich. — Można się na tej wystawie przyjrzeć najlepszym płótnom Maneta ze wszystkich epok — zaczynając od „chłopca z wiśniami" i portretu rodziców, na których jeszcze znać wpływy akademickie Couture'a, a kończąc na ostatniem wielkiem płótnie „Bar aux Folies Bergères", malowanym w 1882 roku, czyli rok przed śmiercią.

Może najsilniejsze wrażenie robią dwa wielkie płótna „hiszpańskie", sprowadzone z Ameryki: „Młodzieniec w stroju majo" i „Umarły Torrero". Pierwsze, to portret brata artysty, opartego o wysoki kij, w aksamitnych ciemnych spodniach i czarnym kapeluszu z płaszczem gorąco bronzowym, przerzuconym przez ramię. — „Umarły Torrero" jest częścią wielkiego obrazu „Epizod z walki byków", pociętego przez samego Maneta na kawałki. Torrero leży trochę w skrócie, na planie najbliższym widzimy od góry jego bladą twarz z zamkniętemi oczami, opuszczoną ku ziemi, martwe ramię i blado-różową płachtę, którą trzyma w ręku. Czerń spodni i biel pończoch gra na oliwkowym, zlewającym się velasquezowskiem tle. Obraz ten jest może najświetniejszym z epoki przedimpresjonistycznej, obok monachijskiego „śniadania w atelier" również nadesłanego na wystawę i dobrze znanego z reprodukcji (portret syna w słomianym kapelusiku i ciemnej kurtce na tle zastawionego stołu — 1868 rok).

Wśród wielu przepięknych martwych natur specjalną uwagę zwraca martwa natura z łososiem i niebieską miseczką na tle gorącej bronzowej ściany. Co za materjalność przedmiotów, zdecydowane, prawie brutalne zestawienie kolorystyczne, konsystencja i pionowość ściany w tle, która swoją rzeczywistością, namacalnością malarską, przypomina tła Chardin'owskie. — Zarzucają tej martwej brak atmosfery, brak stopienia kolorów lokalnych, ale właśnie w tej brutalności zestawień kolorystycznych tkwi — według mnie —



EDWARD MANET: MARTWA NATURA.



EDWARD MANET: TORRERO.



AUGUST RENOIR: RYBACZKA.

przekonywująca siła tej „marwej". Nie chcę wyliczać wszystkich płócien, które mnie zachwyciły, nie mogę się jednak powstrzymać, by nie wspomnieć jeszcze płócien mniej znanych, a należących — według mnie — do najpiękniejszych, jak: „Młodzieniec obierający gruszkę" — z Muzeum w Sztokholmie (mal. w 1868—9 roku) oparty łokciem o stół w niebieskiem koszuli i ciemnej kamizelce na ciemnem tle, oraz „Eva Gonzales w pracowni artysty" (obraz z pogranicza dwóch epok malarskich Maneta w 1869—70) utrzymanemu w Corotowskich tonach bronzów i czerni.

Patrząc uważnie na płótna Maneta, widzimy wyraźnie okres, w którym ten malarz coraz więcej podlega wpływom pracy plain'airowej, oraz wpływom otaczających go i o wiele młodszych od niego impresjonistów. Już w Salonie 1865 roku Manet widzi pierwsze płótna Monet'a, a w roku 1870 wystawiają razem z Manetem: Monet, Sisley, Renoir i Bazille.

W latach 69—70—71 Manet mieszka w Boulogne, potem jest zmobilizowany, a ostatecznie mieszka w Oloron, nie mogąc marzyć przez te trzy lata o pracy systematycznej, pracownianej i coraz więcej malując w plain'airze. Z początku są to jeszcze te ciemno-białe płótna w rodzaju „Nocy księżycowej w porcie Boulogne" z Luwru, potem coraz barwniejsze, jaśniejsze, coraz bardziej impresjonistyczne. Z tej drugiej epoki widzimy na wystawie również wiele płócien, a wśród nich najświetniejsze jak „Le Linge", szczytowy wysiłek malarstwa plainair'owego Maneta z 1874 roku, „Argenteuil" cudne płótno „Chez le Père Lathuile" i ostatnie wielkie dzieło Maneta: „Bar des Folies Bergères". W tem miejscu dodam drobną uwagę: to ostatnie płótno nadesłane z Londynu (Col. Courtauld) wisi pod szkłem w hermetycznej szkatule z termometrem i barometrem, regulującemi wewnętrzną temperaturę i ciśnienie powietrza. Koloryt tego płótna jest zachowany, tak jakby ono było wczoraj malowane. Nie wspominam tutaj o płótnach najbardziej znanych jak „Olimpja", albo „Dejeuner sur l'herbe" czy to dlatego, że dobrze znane z Luwru robią na wystawie mniejsze wrażenie niż płótna widziane po raz pierwszy, czy może również dlatego, że mam wobec nich zastrzeżenia, które chcę poruszyć w związku z problemem kompozycji u Maneta.

W „Amour de l'Art" (numer poświęcony Manetowi) Germain Bazin i René Huyghe poruszają szeroko zagadnienie kompozycji i zanik zmysłu kompozycyjnego XIX wieku. Patrząc uważnie na Maneta zdaje się niewątpliwe, że kompozycja u niego, jak tylko próbował malować obrazy zbiorowe, była najsłabszą stroną jego dzieła. Nieskazitelne kompozycyjnie, do końca przekonywujące widza są obrazy naj-



AUGUST RENOIR: PEJZAŻ Z ŁÓDKĄ.

prostsze, czy to „Fifre“ czy „Chłopak z gruszką“ czy „Bańka mydlana“. Rację ma Jamot, mówiąc, że Manet w swojej kompozycyjnej koncepcji jest na przeciwnym biegunie z Renoirem. Ten ostatni mawiał: „Jestem rad tylko wtedy, kiedy moje płótna są pełne, że aż pękają (plaines à craquer)“, Manet naodwrót lubił płótna p u s t e, gdzie jedna postać (Majo, Torreador, Flecista, Faure, etc.) wyłania się z pustej przestrzeni. Z jakim zachwytem pisze Manet do Fantin Latour'a o tłach Velasquez'a z Prado z Madrytu w 1865 r.: „Najbardziej zadziwiającem płótnem tego wspaniałego dorobku i może najbardziej zadziwiające dzieło malarskie, które było mi kiedykolwiek dane widzieć — to obraz wskazany w katalogu jako „portret aktora sławnego za czasów Filipa V“. Tło — to powietrze, które otacza człowieka ubranego całkiem czarno i jak żywego — ginie“.

To samoginące tło, zlewające się bez horyzontu znajdujemy w bardzo wielu płótnach Maneta, o których wyżej wspominałem. Jest w tej najprostszej Manet'owskiej kompozycji nietylko reminiscencja Velasquez'owska, ale i psychiczne pokrewieństwo z Hiszpanją, pejzażem nagich hiszpańskich płaskowzgórzy, na których tle fascynująco odcinają się pojedyncze postacie rzadkich przechodniów. Wszystkie wielkie płótna jak „Olimpja“, „Dejeuner“, „Le vieux musicien“, jak nawet „Balkon“ czy „Połów“ wszystkie te obrazy, które Manet komponował wzorując się prawie żywcem to na Rafaelu („Dejeuner) to na Goya'i („Balkon“), to na Tycjanie („Olimpja“), albo „kombinował“ z dwóch płócien Rubensowskich („Połów“) albo „odwracał“ kompozycje Chardin'a (w „Zającu“) — wszystkie są kompozycyjnie nieprzekonywujące.

Mam przed sobą reprodukcję obrazu Rubens'a „Park Steena“ z Galerji Wiedeńskiej. W obrazie Maneta „Połów“ widzimy prawie identyczne postacie mężczyzny i kobiety. Są one u Maneta realistyczne i wypadkowe, a w całem płótnie, w które kawałki z obrazów Rubens'a zostały prawie dosłownie włączone — ginie transpozycja i przez to cały sens kompozycyjny.

Patrząc na te wielkie płótna malowane z takiem wytężeniem według wzorów kompozycyjnych innych mistrzów, czujemy, że nie są one organicznie z wizją artysty związane, że są sobie z zewnątrz narzucone.

Mamy wiele przykładów, jak bardzo się biedził Manet z perspektywą, nie wiedząc, jak sobie poradzić z nogami siedzących modeli, obcinał ich na płótnie do pasa, kobiety malował najchętniej w pozie leżącej, równoległej do płótna. Szereg wielkich kompozycyj artysta ciął na kawałki i niszczył z powodu wadliwej kompozycji i perspektywy.

Czy Manet'a nie krępowały jeszcze akademickie formułki, kompozycyjne teorje perspektywy, których organicznie już nie wyczuwał i okiem nie przeżywał, a tylko o nich w i e d z i a ł, formułki, od których całkowicie oderwać się nie chciał i nie śmiał? Miał on za sobą tradycję kompozycyjną, wewnętrznie już obcą, a przed sobą impresjonistów, którzy ważności tego problemu niedoceniali. Właśnie pod tym względem epoka, w której pracował Manet była najbardziej „zamieszana“. Trzeba było okresu zupełnego zlekceważenia klasycznych praw kompozycji i podejścia do niej od nowa przez Cezann'a („faire du Poussin sur nature“) przez kolor, żeby ten problem stał się znowu inaczej aktualny.

Chciałbym jeszcze powiedzieć kilka słów o tej facilité, której zarzut przylgnął do Maneta, o zarzutach szkicowości jego płócien, z któremi się spotykał za życia. Kiedy staremu Delacroix oznajmił jego przyjaciel, że chce zrobić wystawę 2.000 rysunków mistrza, które w przeciągu jego życia udało mu się zebrać — Delacroix się żachnął mówiąc, że to nie warto,

że jest tyle wśród nich rysunków złych, ale po chwili powiedział: „a może to dobrze, jeżeli je wystawisz, ludzie zobaczą z jakim trudem doszedłem do tego, co według nich przychodzi mi tak łatwo".

Tn sam trud i to trud ogromny był udziałem Maneta, pomimo, że obrazy jego robią wrażenie „pierwszego rzutu".

Antoni Proust, najlepszy przyjaciel Maneta podaje nam słowa tego ostatniego: „Jest tylko jedna rzecz prawdziwa, zrobić od pierwszego rzutu to, co się widzi. Jak wyjdzie, — to dobrze, jak nie wychodzi — trzeba zaczynać od początku — cała reszta to blaga"; a Jeanniot zapisuje podobne treścią słowa powiedziane przez Maneta już wkońcu życia: „Il faut toujours rester maître et faire ce qui amuse, pas de pensum, ah non, pas de pensum". To znamienne zdanie, że trzeba robić tylko to, co nas „bawi", trzeba poprzeć przykładami: jak pracował Manet i co go „bawiło" — inaczej zdanie to mogłoby być łatwo fałszywie zrozumiane.

Cały wysiłek Maneta był skierowany ku zachowaniu na płótnie do końca świeżości pierwszego szkicu. Manet przeważnie nie nakładał coraz to nowych warstw farby jedne na drugie, ale niezliczone razy ścierał płótno, zaczynając zawsze na nowo (tę technikę doprowadził do ostatnich granic Matisse). W 1873 roku Manet robi znany portret Ewy Gonzales w jasnej sukni przy sztaludze. Berthe Morisot pisze: „...Manet zaczyna jej portret już dwudziesty piąty raz... pozuje mu codzień i codzień Manet twarz jej z płótna zmywa wieczorem szarem mydłem... jej portret się nie posuwa. Manet mi mówi, że to 40-ty seans i znowu starł płótno, on pierwszy się z tego śmieje". W portrecie Ant. Proust'a Manet według wspomnień Blanch'a 40 razy przemalowuje kapelusz. W 1873 roku Bellot pozuje 60 razy do „Bon Bock", a już blisko przed śmiercią 15-letnia Suzette Lemaitre zauważa, że Manet, robiąc jej portret, bezustanku ściera namalowane.

Ta walka o zachowanie pierwszej świeżości w obrazie, jest u Maneta świadomą i twórczą metodą, którą on obierał, choć metoda ścierania i ciągłego rozpoczynania nie jest naturalnie metodą jedyną. Mamy zbyt wiele przykładów płócien świeżych, nad któremi malarze pracowali miesiącami; ale Manet bronił się tą drogą przed błędem większości malarzy przeciętnych, zatracania bezpośredniości, świeżości wizji i świeżości tonu przez nieopatrzne, nie dosyć czujne nakładania coraz to nowych warstw farby jedna na drugiej i tej metodzie zawdzięczamy niezrównaną wierność oddania „błyskawicznych" wizji artysty.

Trudno nam dziś zrozumieć, jak bardzo raził współczesnych „métier franc" Maneta, wyraźne kładzenie farby, w którem znać położenie pendzla i jak raziły te ostre kontrasty światła i cienia, te ostre zestawienia czerni, bieli, różowych i niebieskich tonów, jak również tematy nieoczekiwane wielu jego płócien, wzięte prosto z życia.

„Manet prawie, że chce zupełnie usunąć półtony" pisze A. Proust: a Jeanniot cytuje samego Maneta: „Zwięzłość jest w sztuce koniecznością i elegancją. W twarzy szukać należy wielkiego cienia i wielkiego światła, reszta przyjdzie sama ze siebie, to jak barjera, która nam przeszkadza wpaść w banalność".

*

Właśnie teraz, po Cézanne'ie i po Picasso'ie, Manet staje się na nowo, inaczej niż 50 lat temu, aktualny. Jego wahania i poszukiwania, jego „punkty newralgiczne" są i dla nas dzisiaj dotkliwe. Problem kompozycji, starcie między kompozycją organiczną, powiedziałbym prawie wyłącznie zmysłową i kompozycją klasyczną, bardziej oderwaną od tematu i „namyśloną", zaczepienie problemu kompozycji o naturę i transpozycja tej natury, rola impresjonizmu, jego niebezpieczeństwa i luki, ale i olbrzymi wkład, którego nikt dzisiaj poza czystym prymitywem nie może pominąć — wszystkie te zagadnienia możemy pogłębić, znaleźć im nowe, świeże oświetlenie, patrząc na płótna Maneta, który swoje wielkie oryginalne dzieło stworzył na skrzyżowaniu dróg tradycji klasycznej, realizmu i impresjonizmu.

Paryż — lipiec 1932.

PIERRE BONNARD

Bonnard urodził się w 1867 roku.

W szkole Julian'a był jednocześnie z Vuillard'em, Maurice Denis'em i Seruzier'em, lecz porzucił ją prędko dla niezależnego malarstwa. Zniechęcony szkołą i oficjalnym realizmem, młody Bonnard ulega przedewszystkiem wpływowi Gauguina.

Rewelacją dla niego była także sztuka japońska, która, pomijając światłocień i modelunek, wykazuje przedewszystkiem dbałość o dekoracyjne zgranie płaszczyzny obrazu.

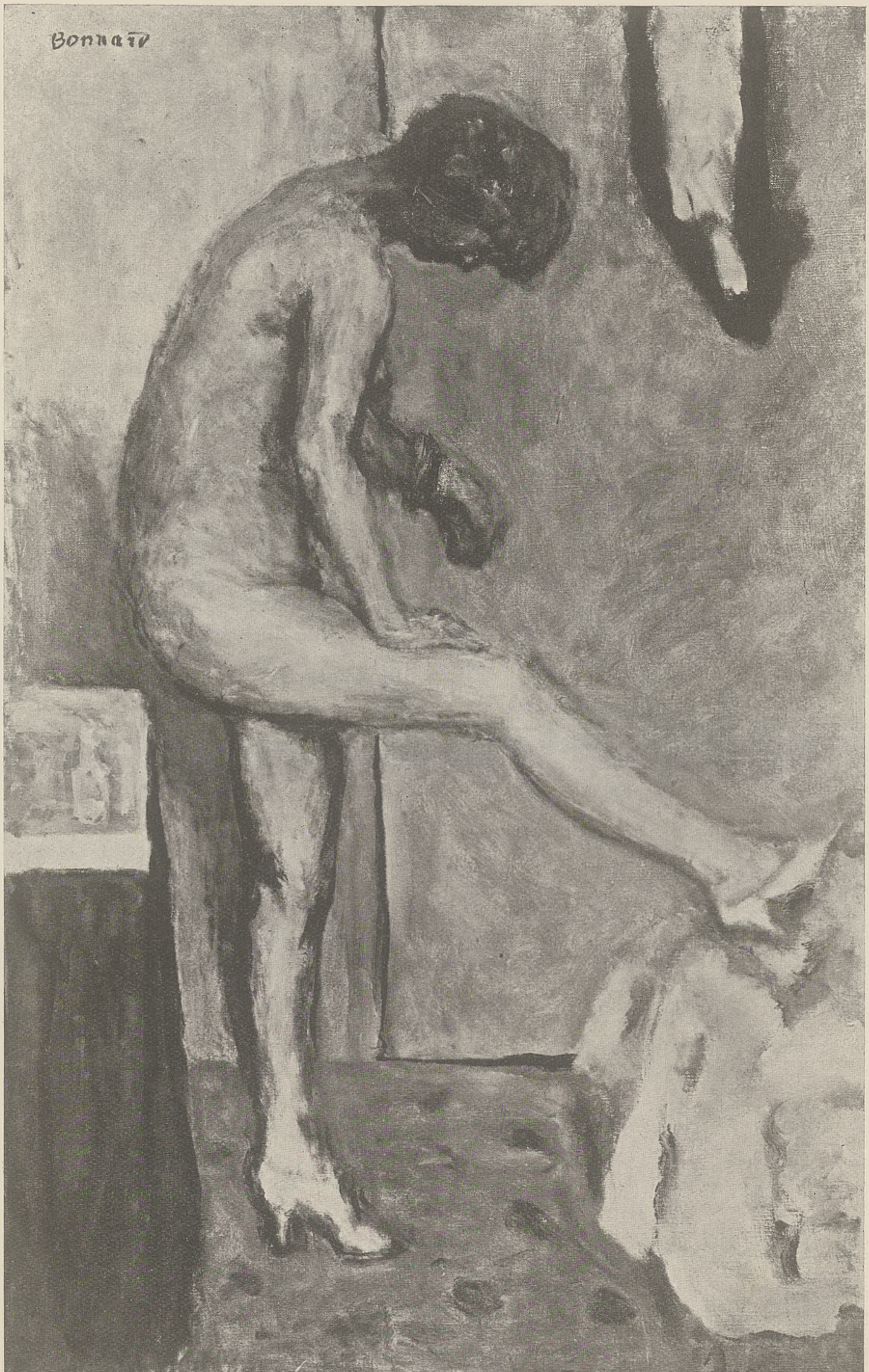
W dalszej ewolucji podlega wpływom Odillon Redon'a, Lautrec'a, Cezanne'a i głównie Renoir'a.

Bonnard żyje na uboczu i nie miesza się do polityki grup i programów artystycznych. Nie ma skłonności do teoretyzowania. Gdy kubizm załamał się, Bonnard został jakby drugi raz odkryty. Oceniono urok jego malarstwa i świeżość spojrzenia, która pozwala mu tworzyć nową wizję plastyczną. W r. 1922 Bonnard przewodniczy moralnie w „Salonie Niezależnych" młodemu malarstwu francuskiemu. Ma on wzrastający wpływ na malarstwo współczesne, może dzięki temu, że jego twórczość podlega stałej ewolucji i nie zatraca aktualności.

Claude Roger Marx pisze o nim: „Jaki cud sprawia, że te drobne grudki koloru kładzione końcem pędzla, nawołujące się, grające i przenikające wzajemnie do tego stopnia, że zatracają często najważniejsze prawa równowagi i kompozycji, potrafią nie zagubić formy i sprawić nam prawdziwą rozkosz"?

Na wystawach paryskich spotykamy często obrazy Bonnarda, o coraz to nowych zestawieniach kolorystycznych, śmiałych i nieoczekiwanych. Na „Exposition du Nu" w Galerji Bernheima tej wiosny, duże płótno Bonnarda o pięknej, szarej gamie sąsiadowało godnie z płótnami Courbeta, Cézanne'a i Renoir'a. Zestawienie to uwidoczniało, do jakiego stopnia poszukiwania plastyczne Bonnarda leżą na linji wielkiego malarstwa francuskiego.

Tadeusz Potworowski.



PIERRE BONNARD: AKT.



PIERRE BONNARD: LE PROMENOIR.

KILKA UWAG O NAJNOWSZYCH PRACACH KONSERWATORSKICH W KOŚCIELE MARJACKIM

W związku z odnowieniem kościoła Marjackiego podjęto w roku bieżącym prace nad odrestaurowaniem polichromji Matejkowskiej i nad odnowieniem ołtarza głównego, arcydzieła Wita Stwosza. Oba te odpowiedzialne zadania interesują nietylko historyków sztuki, lecz w pierwszym może rzędzie artystów plastyków, to też Redakcja uważa za swój obowiązek wypowiedzieć parę poważnych wątpliwości, jakie się nasuwają każdemu artyście przy obserwowaniu metod w obu wypadkach zastosowanych.

Polichromja wnętrza kościoła Marjackiego, wykonana przez Matejkę technicznie, jak się zdaje, w sposób niedostatecznie trwały, pod wpływem wilgoci osypuje się wskutek rozkładu spoiwa. Zdawałoby się, że zadaniem bezspornem jest zakonserwowanie tej polichromji i uratowanie w ten sposób jaknajwiększych partyj polichromji oryginalnej, bez przemalowań i uzupełnień.

W rzeczywistości jesteśmy świadkami traktowania tej polichromji jako jakiegoś, pozostawionego nam przez Matejkę, kartonu lub projektu, który służy do przemalowania na nowo przez malarzy pokojowych, bez zrozumienia rysunku i kolorytu całej matejkowskiej polichromji. Nie wchodzimy w to, czy nowa polichromja, quasi matejkowska, będzie technicznie lepsza, stwierdzić tylko musimy, że kalkowanie, robienie notatek malarskich, mechaniczne dobieranie kolorów z garnuszka przez czeladników i chłopców malarskich, dalekiem jest od wysiłków artystycznych Matejki i jego współpracowników.

Wynikałoby z tego, że dla przeciętnego historyka sztuki polichromja Matejkowska nie jest zabytkiem, godnym konserwacji, przynajmniej takiej, jaką się stosuje do byle „knota", liczącego sobie setki lat. Prawdziwe dzieło sztuki, nie mające szczęścia należenia do kategorji „zabytków", pod nadzorem tychże historyków sztuki może być przemalowane z gruntu przez partaczy. W sprawach tak niesłychanie dalekich od teorji sztuki, a wchodzących w granice sztuki twórczej, decydować powinni właściwie nie teoretycy sztuki, lecz artyści, którzy potrafiliby zastosować do polichromji Matejki tyle pietyzmu, ile go stosują historycy sztuki do „zabytków", a więc: 1) utrwalić bez przemalowań polichromję przez regenerację s p o i w a, zniszczonego przez wilgoć, 2) posłużyć się metodą punktowania z palety w tych partjach polichromji, które częściowo się zniszczyły, 3) zrekonstruować te partje, które całkowicie uległy zniszczeniu; jest ich na szczęście, bardzo mało. Wzamian tego w oczach naszych powstaje nowa polichromja, powtarzająca nieudolnie rysunek dawnej, w kolorycie zbrudzonym i tępym. A odpowiedzialnością za tę partacką polichromję obciążymy — Matejkę.

Sprawa restauracji ołtarza Wita Stwosza nasuwa również szereg refleksyj. Tu również decyduje komisja, złożona z szeregu historyków sztuki, którym nie można odmówić pietyzmu dla tego pierwszorzędnego dzieła sztuki. Znaną jednak jest rzeczą, że nadmiar pietyzmu przy braku wiadomości fachowych, może czasem zaszkodzić zabytkowi. Komisja zabroniła naprzykład restauratorowi ołtarza używania jakichkolwiek odczynników do odczyszczania polichromji, — poza czystą wodą. Otóż sądzimy nie bez racji, że woda stosowana w nadmiernej ilości (w kubłach i wiadrach) za pomocą gąbek i pendzli, może przynieść polichromji ołtarza nieobliczalne wprost szkody. Przedostając się przez uszkodzenia w polichromji, pęknięcia, odpryśnięcia i krakelury, woda powoduje pęcznienie drzewa i rozwiązanie gruntu łączącego polichromję z rzeźbą.

Pomijając już te zagadnienia natury czysto technicznej, interesują nas przedewszystkiem sprawy natury artystycznej. A tych pojawia się coraz więcej. Po zmyciu partackiego przemalowania olejną farbą z drugiej połowy ubiegłego wieku, wyłania się pierwotna polichromja temperowa w całej swej delikatnej krasie. Nie wątpimy, że pierwotna polichromja zostanie wydobyta w całości z pod martwej powłoki olejnej farby. Co się jednak stanie z tłem tych płaskorzeźb, tłem n o w e m, bo wykonanem w r. 1868, bez żadnego sensu, pomalowanem ultramaryną, a upiększonem złotemi gwiazdkami z papieru? Widzimy, że szereg prób zamiany tej ultramaryny na jednolity również kolor pawi, turkusowy, kobald i vert emeraude, wypadły jaknajfałszywiej! A przecież polichromja tych wielkich płaszczyzn tła jest kolorystycznie tak decydującą dla całej kompozycji, i gra tak niesłychanie ważną rolę dla podniesienia barwnego napięcia całej harmonji kolorystycznej ołtarza! I tu poraz wtóry wyrazić musimy rozgoryczenie, że w sprawach tak oczywiście należących do sfery zagadnień czysto artystycznych zabierają głos teoretycy sztuki i dyletanci, odsuwając na bok tych, którzy jedynie głos zabierać w tych sprawach powinni — to jest: artystów.

NOWA KAMIENICA W RYNKU KRAKOWSKIM[1]

Nowy dom (Fenixa) na Rynku w Krakowie budzi ustawiczne dyskusje i spory. Bo już samo to zagadnienie nowego domu wśród domów starszych lub starych jest ciekawe i trudne. Jakim powinien być taki dom? Jedni twierdzili, że w Rynku nie powinna stać nowoczesna kamienica — żeby nie psuć jego charakteru — inni utrzymywali, że nowy dom można dostroić do otoczenia.

W międzyczasie dom wybudowano. I oto, po zdjęciu rusztowania — rozpętały się polemiki — narazie przeważnie ustne — niemniej jednak, żywe i gorące.

Aż dziwno skąd się wzięło u Krakowian, którzy są tak zazwyczaj spokojni i zrównoważeni — tyle temperamentu i ożywienia z powodu nowego domu!

Krakowianie, którzy zawsze mają czas, którzy nigdy się nie śpieszą — chyba przed 10-tą wieczór, aby nie zapłacić szpery — raptem tak się ożywili, że nawet w dzień pędzą przed nowy gmach „Fenixa" dyskutować lub wymyślać.

[1] W sprawie tej pojawiły się w prasie liczne artykuły. Jeden z nich, drukowany w „Czasie" krakowskim, pióra Z. Pronaszki, powtarzamy powyżej (Red.).



DOM „FENIXA“ W RYNKU KRAKOWSKIM.

Pięknie! Wyroki sypią się, jak z rogu obfitości: brzydki, za różowy, za wysoki, za szklany itd. itd. Słowem — Ateny! Szkoda tylko, że ci sami Krakowianie przez tyle lat nie widzieli brzydoty ostatecznej takich domów, jak słynny dom „pod pająkiem“ (Karmelicka — róg Batorego) lub t. zw. „Egipski“ (na Smoleńskiej) już na szczęście niedawno przebudowany — albo tyle starszych lub nowych nie przynoszących zaszczytu Krakowowi (proszę mnie nie ciągnąć za język...).

Wobec tego, że dotychczas ukazywały się w prasie głosy niezadowolonych — chcę zabrać głos, jako zadowolony i odpowiedzieć na te krytyki.

Malkotenci wytaczają następujące argumenty: dom ten, jako wyraz nowoczesnej architektury, nie zgadza się z otoczeniem rynku o charakterze antycznym.

Otóż według mnie, argument ten nie wytrzymuje najmniejszej krytyki, gdyż przedewszystkiem Rynek nasz posiada na 47 fasad, naprawdę może tylko 9—10 fasad, istotnie starych i pięknych. A więc: „Szara“ kamienica, pod św. Florjanem, pod „Jaszczurkami“, ta, w której mieści się kawiarnia „Savoy“, pałac Jabłonowskich, narożnik Wiślnej, Krzysztofory, narożnik Sławkowskiej i Hotel Drezdeński — i koniec! Reszta — to są fasady 19-go wieku, w dodatku przerabiane po kilka razy i to bez sensu i smaku. Więc, dajmy na to, zwaliła się taka buda lub grozi zawaleniem — i trzeba stawiać nowy dom.

Czyż architekt ma naśladować taką ruderę i robić podobną? Dla czyjego użytku i dla jakiego smaku? Przecież dzisiejsze potrzeby są inne, niż z przed stu laty! Przecież żadne biuro i żaden prywatny lokator nie chciałby mieszkać w ciemnej budzie, chce mieć, natomiast dużo światła, łazienki, klozety itd.

A zresztą, gdyby nawet stały obok nie rudery, ale naprawdę antyki — czy to zmuszałoby do stawiania nowego „antyku“? A czy dawne wieki liczyły się ze starą architekturą?

Czy nie stawiały obok Gotyku — nowych budowli Baroku lub Renesansu? Właśnie dawne wieki tem się odznaczały, że nie liczyły się z poprzedniemi stylami i budowały według swoich potrzeb i swego smaku. I dlatego pozostawiały po sobie trwałe ślady.

Na tym samym Rynku Krakowskim są tego przykłady: Kościół Marjacki (wiek XIV), Sukiennice (wiek XV—XVI), wieża Ratuszowa (w. XV), „Szara Kamienica“ (w. XVI—XVII), pałac Jabłonowskich (w. XVIII) i reszta — (w. XIX)!

Może więc chyba stać i wiek XX... Dobrze ktoś powiedział, że kierując się tym argumentem — należałoby obecnie w Rzymie budować same Collosea... I w tym samym Rzymie, który jest nieco starszy od Krakowa — stawia się obok antycznych budowli — nowoczesne kamienice — a obok Colloseum stoją długie szeregi najnowocześniejszych samochodów i autobusów — co niewątpliwie spędziłoby sen z powiek naszych estetów — (że przypomnę niedawną dyskusję nad tramwajem w Rynku)...

Co do drugiego argumentu, że fasada nowego domu ma za duże okna, które łącząc się od dołu do góry tworzą linje pionowe, gdy we wszystkich innych domach okna tworzą linje poziome — muszę wskazać, że właśnie sąsiednia kamienica (Fischera) ma podział pionowy, przez swoją przyokienną dekorację (filarki).

Inny argument, — to za lekki dół do całej reszty górnej masy.

Odpowiem na to, że inna jest konstrukcja cegły — inna żel-betonu, która pozwala na to, aby górę ciężką pozornie osadzać na lżejszym dole, co w danym wypadku wywołane jest potrzebą praktyczną, gdyż na górze nie potrzeba takiego ażuru, jak na dole, gdzie są wystawy sklepowe.

Wręcz przeciwnie było w czasach dawnych, gdy dbano przedewszystkiem o obronność przyziomu, a więc nie robiono wielkich otworów.

Co do pilastrów na górze, które rzekomo wyglądają jak kominy, zapytam, dlaczego podobne pilastry na attyce w Sukiennicach nie przypominają ich? A właśnie autor domu Fenixa ten motyw z Sukiennic interpretował w swojej budowli. Cała rzecz w tem, że Sukiennice już się opatrzyły i nie widzi się w nich tych „dziur na całem“, jak w rzeczy nowej. Na uwagę, że dom jest za wysoki jak na Rynek; że Sukiennice wskutek tego zmalały — znów pozwolę sobie zapytać się, dlaczego nie zmalały one wobec kościoła Marjackiego, wieży Ratuszowej, albo domu „pod jaszczurkami“, który ma tę samą wysokość, co nowa kamienica?

Co do portalu, że jest z błyszczącej blachy — to użyta jest ona jak każdy inny nowoczesny materjał w nowoczesnej budowli.

Że nowoczesny dom, jak twierdzą niektórzy, może stać poza plantami — byle nie na Rynku — sądzę, że cały Kraków jest równie piękny i rzecz dobra może stać wszędzie — tak jak na brzydką nie powinno być nigdzie miejsca.

Nie będę tu brał pod uwagę takich „argumentów“, jakie wyczytałem w „Naprzodzie“ w artykule „Nowy klejnot Krakowa“ (w dodatku: klejnot przez y), gdzie autor artykułu dziwi się n. p. kominom na fasadzie, przy centralnem ogrzewaniu domu...

Widać z tego, że autor tego artykułu wziął na serjo karykaturę pilastrów jako kominów z „Wróbli na Dachu“, co najlepiej świadczy o jego inteligencji (prawdziwy „kleynot“...).

Ja twierdzę, że nowy dom jest ładny, logiczny, współczesny i że będzie ozdobą Krakowa i że byłoby dobrze, gdyby był precedensem stawiania na miejscu walących się bud — lub zagrażających zawaleniem — nowych budowli, które będą w doskonałej zgodzie z antycznemi domami, a pozostawią ślad naszej epoki, której wielu nie docenia, a która pozostawi po sobie równie wielką architekturę, jak Gotyk czy Renesans. Znaną jest rzeczą, że każde nowe dzieło przechodzi przez 3 mniej więcej etapy: pierwszy — gdy się go w czambuł potępia — drugi, gdy się twierdzi, że to już było i trzeci — gdy dzieło zwycięża... Ale cóż się wtedy dzieje? Ludzie przyzwyczajają się do niego i później, na nowe dzieło znowu wymyślają i tak w kółko.

Tak się dzieje w każdej gałęzi sztuki; że przypomnę tylko

dzieje impresjonizmu... rzucano się z laskami na obrazy pierwszych impresjonistów — nie było końca polemikom i atakom, — dziś — impresjonizm jest dawno uznany i dzieła impresjonistów wiszą — obok dzieł klasycznych we wszystkich wielkich muzeach świata.

Artysta bowiem nigdy nie idzie po drodze smaku ogółu — tylko zawsze o wiele go wyprzedza, tworząc nowe formy — a ogół w miarę czasu podciąga się do nowej estetyki i nie chce się później jej wyrzec dla jeszcze nowszej — dalszej. Wyjątkowo wiek XIX odznaczał się kompromisem w tym względzie — bo architekci ówcześni nie mając nic własnego do powiedzenia — szli za upodobaniami ogółu — który, jak zwykle przywiązany do dawnego — żądał od nich wiernych kopij dawnych stylów, — i oto skutki, które dziś możemy oglądać w dużej części naszego Rynku — lub jak w Norymberdze, gdzie na 100 wspaniałych, stylowych, antycznych budowli — znajduje się 90% przeróbek, naśladownictw, imitacyj i nonsensów.

Zbigniew Pronaszko.

LIST Z WARSZAWY

Opustoszała Warszawa na czas wakacji, nie nasuwałaby w martwym sezonie żadnych refleksyj w dziedzinie spraw artystycznych, gdyby nie kilka zajść i faktów, które mimo że należą już do przeszłości są piekące, a raczej świerzbiące.

Jednym z tych faktów trochę wesołych a trochę smutnych (jak wiele spraw u nas) była t. zw. „Wystawa kościelna“, urządzona w czerwcu br. przez Warszawską Zachętę. Widocznie Komitet tej wystawy zrozumiał słowo „kościelna“ zupełnie dosłownie, uznając, że wszelkie wogóle obrazy znajdujące się w polskich kościołach są godne, ażeby je umieścić na tej wystawie, bez względu na ich wartość artystyczną.

Dlatego też ta wystawa stała się jednym wielkim składem nadzwyczajnych okropności. Umieszczono na niej „dzieła“, nietylko nie mające nic wspólnego z religją rzymsko-katolicką, która słynną jest w historji z tego, że była źródłem natchnienia wielkiej rzeźby i wielkiego malarstwa bizantyjskiego, romańskiego, gotyckiego i renesansowego, ale które-to obrazy z Zachęty były bardzo daleko od t. zw. smaku lub taktu artystycznego.

Znaną jest u nas ignorancja i brak smaku artystycznego w pewnych sferach naszego duchowieństwa. Często, gdy w jakiej parafji malują lub „meblują“ kościół, ks. proboszcz woli zwrócić się w sprawie malowania kościoła do tanich nieuków, którzy tytułują się niewiadomo dlaczego „artystami“ i spacykują mu kościół, że „rany boskie“, niż angażować młodych a zdolnych malarzy dlatego, że jakiś tam „krytyk“ od „centrowo-prawicowego pisma“ napisał o nich, że to wszystko „futuryści i bolszewiki(!). Np. gdy chodzi o sprawienie obrazów do nowej „Męki Pańskiej“, ks. dziekan woli zwrócić się z zamówieniem do niemieckiej firmy, niż dać zarobić polskiemu artyście. A potem takie „Stacje“ stają się naprawdę „mękami pańskiemi“ dla oczu cokolwiek oswojonych z dobrymi wzorami sztuki kościelnej.

Wystawa sztuki kościelnej urządzona obecnie w warszawskiej Zachęcie, stoi na tem fałszywem rozumowaniu, że wszystko dobre w kościele, co przedstawia „św. Rodzinę“ i wszelkich świętych bez względu na wartość artystyczną.

Urządzanie tak pobieżnie i z takiem lekceważeniem „ogólnej wystawy naszej sztuki kościelnej“ (w Polsce mamy przecież tyle zabytków malarstwa religijnego, dekoracyjnego i starej sztuki zdobniczej kościelnej) jest jednym wielkim skandalem.

Gdy pisałem słowo skandal przyszła mi na myśl sprawa nagrody artystycznej m. Łodzi.

Pewien młody i uzdolniony malarz, propagujący nowe i śmiałe formy w malarstwie, otrzymał wielką nagrodę z ramienia Rady Miasta. W tem samem mieście mieszka inny „artysta“, który w żaden sposób „osobiście“ nie chciał się na to zgodzić — (wiadomo, że nieprzyjemną jest rzeczą dla tego kto n. p. spodziewał się dziesięciu tysięcy złotych, a otrzymał „guzik“). Sprawa rozwijała się naogół normalnie, (wiadomo, że zawiść jest często spotykaną wadą ludzką), gdyby nie inna „choroba“, która się do tego wszystkiego przyplątała. Tą chorobą jest nie mniej nie więcej tylko „bolszewik“.

U nas stał się „bolszewik“ chorobą nagminną. Gdy ktoś n. p. nie ukłoni się dość uprzejmie na ulicy, gdy pożyczy pięć złotych, lub gdy nosi n. p. czerwony krawat a żółte buty i wogóle gdy się ktoś drugiemu czy z powierzchowności czy z zachowania nie podoba mówi się o nim, że to „bolszewik“. O malarzu, który n. p. maluje trawę na niebiesko, a nie na zielono, (jak to ogólnie i normalnie jest przyjęte), mówi się, że jest „bolszewikiem“. W takim wypadku przyczepia się jeszcze słowo „futurysta“. I w ten sposób powstaje „futurystyczny bolszewik“ lub „bolszewicki futurysta“.

Podobnie było z tą nagrodą miasta Łodzi. Pan Iks, zdolny i młody malarz otrzymał nagrodę, a pan Ypsylon, także malarz, o którym przedtem nikt nigdy nic nie słyszał i który, jak sam twierdzi, maluje sobie „po staremu ale dobrze(!) wzorem przodków(!) swoich“ miał pretensje, że to nie on mógł włożyć do swego portfelu owe dziesięć tysięcy. Ale od czegóż jest t. zw. głowa na karku i spryt (nasz brzydko pachnący sprycik azjatycki). W tym wypadku nic łatwiejszego, jak wystrzelenie ze starego, patrjotycznego moździeża w obronie naszej sztuki „rodzimej“. Słowa „bolszewik“ i „futurysta“ przydały się. Jakiś pan malarz, który zabiera z przed nosa nagrodę w kwocie dziesięciu tysięcy, dobrze myślącemu i patrjotycznie, normalnie usposobionemu malarzowi, kimże może być innym, jeśli nie bolszewikiem i futurystą.

Ciemnota jest przykrą i hańbiącą, ale ciemnota nieuczciwa i podstępna jest o wiele gorszą.

Przebieranie się za świętoszka i „patrjotę“ w celach osobistej reklamy, zarobku i zemsty jest rzeczą bardziej śmierdzącą niż podrabianie podpisu lub wystawianie fałszywych czeków.

Wyzywanie po „gazetach“ młodych i śmiałych malarzy od „bolszewików“ i „futurystów“ i granie w ten sposób, jak na fortepianie, na ciemnocie narodowej, wychwalając równocześnie „na drugiej stronicy“ złotem wyszywany frak akademicki u futurysty Marinetti'ego lub mało samokrytyczne „wrażenia“ z podróży do Sowietów jest conajmniej... niską hipokryzją. Ale u nas podobny „tartufizm“ jest najpewniejszą drogą do synekurki, gdzie porasta się w tłuszcz i pierze.

Na zakończenie muszę wspomnieć o kilku małych fragmentach z szumnego artykułu p. t. „Towarzystwo Artystów Polskich „Sztuka“, z powodu wystawy w Warszawie luty—marzec 1932 r.“, który został ogłoszony w czasopiśmie „Sztuki Piękne“ z dnia 5 maja b. r.

Jak wiadomo „Sztuki Piękne“ są organem Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka“ i zarazem amboną profesorów

Akademji Sztuk Pięknych w Krakowie. W powyżej wymienionym artykule w „Sztukach Pięknych" zostałem zaatakowany przez ukrywającego się za płotem tj. niepodpisanego autora. Autor tego (napisanego zresztą złą polszczyzną) artykułu odsądza mnie od wszelkich kompetencji w „znawstwie" w dziedzinie sztuk pięknych. Z dużym tupetem pisze o „nieklasyczności" Michała Anioła i o powstaniu baroku, nie przeczytawszy przedtem dokładnie jakiegoś małego, ale dobrego podręcznika do historji sztuki. Bo kto twierdzi, że Michał Anioł był „wynalazcą" baroku, a Rembrandt robił akwaforty, a nie miedzioryty (na czem wogóle robi się akwaforty?), ten wystawia sobie najlepsze świadectwo. Ale byłby w błędzie ten, ktoby sądził, że ów „znawca" od „Sztuk Pięknych" walczy o prawdę i wiedzę. Rozchodzi się tam o całkiem co innego.

Jako recenzent „Kurjera Polskiego" ośmieliłem się napisać kilka prawdziwych słów o pewnych, obecnie ciągle wystawiających członkach Towarzystwa „Sztuka". Chciałem dać do zrozumienia czytelnikom, którzy oglądali wystawę „Sztuki" w Warszawie, że niektóre przereklamowane obrazy przereklamowanych członków „Sztuki" są anachronizmem, jeśli już nie malarską blagą i nadają się prędzej na wystawę „Sto lat malarstwa polskiego" niż na popis współczesnej i „twórczej" sztuki. Sądziłem i sądzę, że działalność artystyczna i pedagogiczna Towarzystwa „Sztuka", niegdyś potrzebna i twórcza (w znaczeniu rozwijania u nas zmysłu plastycznego, tak zaniedbanego w naszej kulturze) dziś jest zastarzałą manierą i przez swój autorytet „profesorski" szkodliwą dla najmłodszego pokolenia artystów polskich. „Sztuka", zdobywając sobie przez wiele lat zaufanie u młodych i autorytet u publiczności, dziś nie dając już nic twórczego w znaczeniu najnowszych zdobyczy plastycznych, przez swój organ „Sztuki Piękne" i przez swe przereklamowane i nudne wystawy stara się położyć pięść satrapy na najmłodszej twórczości malarsko-rzeźbiarskiej polskiej.

Dlatego potrzebnym stał się uczciwy rachunek sumienia, dużo krytycyzmu i odwagi dla zwalenia fałszywych bogów malarstwa polskiego. Bo dziś już nastały (na szczęście) w Polsce takie czasy, że nawet autorytet profesora i laur Barczewskiego nic nie pomogą lichemu malarzowi.

Dlatego, że nie pochwaliłem huculów i poronionych poroniaków, ów „pan profesor" ukrył się za płotem anonimowego paszkwilu i był pewien, że uśmierci moją reputację. Za wczesna radość!

Tytus Czyżewski.

KRONIKA WYSTAW

WYSTAWA „NOWEJ GENERACJI" WE LWOWIE.

„Współczesność jest siłą, która chce utrwalić wartości stałe i wieczne wyłuskane z ogromu przepływającej codzienności" (Ch. Baudelaire).... „Jesteśmy generacją, która niezłomnie wierzy w nowe możliwości przeżycia artystycznego i w dostojeństwo współczesnego wyrazu sztuki".

Te dwa zdania, wyjęte ze wstępu do katalogu Nowej Generacji są wykładnikiem myśli przewodniej wystawy. Ten pierwszy występ zrzeszenia, zgrupowanego pod hasłem współczesności, uważany przez samych wystawców tylko jako próba, wykazał 118 w katalogu zebranych prac i 44 nazwisk wystawiających artystów. Są nimi: Chełmońska Wanda, Chwistek Leon, Cybis Jan, Cybis-Rudzka Hanna, Czyżewski Tytus, Dolżycki Leon, Elster Erwin, Fedkowicz Jerzy, Feuerring Maksymiljan, Geppert Eugenjusz, Gerżabek Adam, Gotlib Henryk, Gotlieb Leopold, Hiller Karol, Hryńkowski Jan, Jahl Władysław, Jarema Józef, Kanelba Rajmund, Kononowicz Zenon, Kowarski Felicjan, Krcha Emil, Krzyżanowski Władysław, Krzyżański Józef, Lam Władysław, Łunkiewiczowa Marja Ewa, Malicki Adam, Menkes Zygmunt, Milli Zygmunt, Nacht Artur, Niesiołowski Tymon, Polański Hipolit, Potworowski Tadeusz, Pronaszko Andrzej, Pronaszko Zbigniew, Radnicki Zygmunt, Rafałowski Aleksander, Rouba Michał, Rzepiński Czesław, Szulc Mieczysław, Sperling Jadwiga, Starzewski Henryk, Strzemiński Władysław, Szinagel Emil, Taranczewski Wacław.

Pokaz ten odbił się głośnem echem w prasie codziennej i wywołał żywe komentarze pro i contra. Między innemi charakteryzuje Konrad Winkler, (w „Gazecie Polskiej" z dnia 23 września rb.) wystawę tę, jak następuje:

„Nowo powstałe zrzeszenie Nowa Generacja nie posiada bynajmniej jakiegoś ściśle określonego programu estetycznego. Odpływająca fala niezawsze racjonalnie prowadzonych eksperymentów i poszukiwań, pozostawiła jednak w ich sztuce cenne zdobycze walki o formę, o konstrukcję, gdzie punktem kulminacyjnym wszystkich wysiłków artystycznych staje się zamknięta ramą powierzchnia płótna t. j. obraz — a nie przyroda, ani jakiś fakt historyczny itp. Każdy z tych modernistów odrębną wykuł sobie formę sztuki, każdy dąży na swój sposób do zachowania pewnych praw ogólnych w stosunku do kompozycji budowy — mimo tego przecież spostrzegamy tu jakąś wspólną linję, która stopniowo układa się w styl naszego wieku — powstaje jakaś wspólna oderwana rzeczywistość, rzeczywistość ściśle malarska".

Wystawa ta po zwinięciu jej we Lwowie zostaje w całości przewieziona do Łodzi pod egidą „Instytutu Propagandy Sztuki" (I. P. S.).

W WARSZAWIE urządził I. P. S. wystawę pod hasłem: „szukamy nowych talentów"; był to pokaz artystów-dyletantów („peintres de dimanche") i prac dzieci. Dnia 17 października nastąpiło w I. P. S.-sie otwarcie wystaw Władysława Podkowińskiego, Tadeusza Noskowskiego, Mieczysława d'Erceville'a i Rajmunda Kanelby oraz grupy akwarelistów i zbioru medaljerów czeskich.

W POZNANIU otwarto dnia 2 października w sali Makowskiego, Plac Wolności 14 a, wystawę, w której biorą udział: Tytus Czyżewski, Leon Dołżycki, Erwin Elster, Józef Krzyżański, Władysław Lam, Tadeusz Potworowski i Wacław Taranczewski. Wystawa ta nie tworzy nowej organizacji, tylko łączy drogą wystawy kilku artystów, którzy, jak powiada ich katalog, „nie głoszą żadnych haseł, dość bowiem malowanych teoryj".

W KRAKOWIE, w Pałacu Sztuki otworzono dnia 15 października wystawę jubileuszową Vlastimila Hoffmana i wystawy zbiorowe Jana Hryńkowskiego i Rafałowskiego. — Dnia 10 października zamknięto w lokalu na Rynku wystawę illuminacji Artura Szyka. — Tow. Przyj. Sztuk Pięknych czyni już przygotowania do wystawy Stan. Wyspiańskiego.

MUZEUM NARODOWE W KRAKOWIE, po wyłonieniu komitetu dla urządzenia pierwszej zbiorowej wystawy Aleksandra Kotsisa, otworzy tę wystawę dnia 1 grudnia b. r.

JAPONIZM

(Z KSIĄŻKI WILHELMA HAUSENSTEINA: „DIE KUNST DER GEGENWART" — 1914).

Japonizm bierze swój początek w epoce drugiego cesarstwa. W 1856 r. natrafił Feliks Braquemond w Paryżu u drukarza Delâtre na zeszyt zawierający drzeworyty (studja) Hokusaja, tak zwane Mangwa. Zeszyt ten dostał się jako makulatura w przesyłce japońskiej do Europy. Malarze paryscy, wśród których budziły się właśnie wtenczas pierwsze przeczucia impresjonistycznego spojrzenia na świat byli zachwyceni. Z tego wynika zresztą, jak mało impresjonizm w swoim założeniu może być posądzony o naturalistyczne tendencje, bo Hokusaj, pomimo że reprezentujący w sztuce japońskiej jej względnie naturalistyczny schyłek, był bądź co bądź Japończykiem. W r. 1862 powstał na rue de Rivoli sklep ze wschodnio-azjatycką sztuką. Wybitni malarze i wyrafinowani znawcy, wówczas — w epoce drugiego cesarstwa — jeszcze młodzi, byli tam stałymi bywalcami: Manet, Fantin-Latour, Fortuny, Degas, Whistler, Alfred Stevens, bracia Goncourt, Zola, historycy sztuki Champfleury i Duret, zbieracze Guimet i Cernuschi. Pawilon japoński na Wystawie Paryskiej w 1900 roku wylegitymował ostatecznie japonizm; japońszczyzna stała się sprawą ogólną — to co się wydawało dziwacznością, zobaczono jako styl, w dodatku styl ten łączył się bezpośrednio z żywotnemi zagadnieniami sztuki zachodniej. Impresjoniści patrzyli z podziwem na ekonomję japońskich środków malarskich. Zobaczyli finezję japońskiej techniki plamy, epigramatycznie ostrą i jednakowo ważną po wszystkie czasy. Zobaczyli bajeczną przewagę japońskiej kultury linji, tem samem uczuli ciasnotę swej własnej czysto malarskiej metody. Degas odnalazł drogę ku linji i teraz nastąpiła cała epoka kultywowania konturu. Impresjoniści zobaczyli poczucie Japończyków dla peryferji obrazu, dla zestawień przypadkowych, dla tego co się znajduje na boku obrazu dla przepuszczania szczegółów i zmysł dla niezapełnionych, a jednak wibrujących płaszczyzn. Według określenia Graula zobaczyli impresjoniści japońską wizję „jakby z jednego spojrzenia zrodzoną i dojrzeli wyczucie tego zachodnio-wschodniego narodu dla trudnych do skontrolowania wyjątkowych nastrojów w przyrodzie". Jednakże sięgają Japończycy w swojej sztuce daleko poza granice jakiejś specjalności. Ich sztuka była czemś o wiele większem niż rafinowaniem chwilowych nastrojów w przyrodzie; te pikantne tkaniny malarskie miały o wiele większy zakres wewnętrznego odczucia. Impresjoniści poznali swoją własną ciasność. Poznali także względną przedmiotowość własnej sztuki. Japończycy dawali więcej niż wrażenia wzrokowe. Dawali pogląd duchowy, jakby niematerjalny, jakby naprzekór swej niewiarygodnej znajomości przyrody. Wznieśli się ponad naturę i naturalizm i stanęli na wyżynie, na której czyn twórczy mógł się spełnić bez żadnego skrępowania. Posiadali sensualizm najbardziej wyrafinowany, a równocześnie najbardziej abstrakcyjną poetyczność. W swoich artystycznych poglądach łączyli najbardziej płodną i spekulatywną myśl z rozkoszowaniem się światem widzialnym. Dawali iluzję rzeczy, jednakże iluzja ta wcielała się do końca w plastyczną formułę, przezwyciężając tym sposobem do dna ciężar materjalności. Opanowali wszystkie problemy, o które walczyło malarstwo zachodnie na swoich najdalej wysuniętych posterunkach. Przytem impresjoniści paryscy, jak i wogóle cały Zachód nie widzieli z początku najszlachetniejszych dzieł sztuki japońskiej, lecz raczej utwory szkół o średniem znaczeniu, mieszczańskie szkoły Ukiyoya i Korina i naturalistyczną szkołę Hokusaja, których twórczość uważali konserwatywni Japończycy za wulgarną i która zresztą rzeczywiście była przeznaczona dla klas niższych. Wreszcie sztuka japońska wyprzedzała europejską w tym ogólnym sensie, że była naprawdę życiową potrzebą, była naturalnym wyrazem bytu. Japończyk żył nie dla sztuki, tylko sztuka żyła dla niego. Dorósł do niej jak Grek, używał jej w życiu codziennem w tej mierze, w jakiej była mu potrzebną.

Obraz japoński, jak wogóle obraz Azji wschodniej nie miał w swojej dobrej epoce żadnej perspektywy. Hokusaj wiedział teoretycznie, że obrazy japońskie rezygnują z perspektywy. W swojej rozprawie z r. 1848 — jak dziwnie porusza nas ta data — wyjaśniał, że Japończycy oddają formę i kolor rzeczy, nie szukając iluzji trójwymiaru, nie chcąc wogóle obrazu z głębią. Przeciętne europejskie odczucie widziało w tem aperspektywicznem odtwarzaniu na razie tylko wadę i długo się tak na rzecz zapatrywało. Wkońcu zrozumiano, że aperspektywiczne malowanie Japończyków nie było ani niezdarnością, ani wadą wzrokową, tylko postulatem ich stylu. Obojętnem jest czy Japończycy z tego postulatu zawsze tak dobrze zdawali sobie sprawę, jak Hokusaj. Wystarcza, jeżeli ten postulat istniał objektywnie w artystycznym instynkcie Japończyków. Dzięki temu instynktowi zaniechali najsilniejszego środka iluzji naturalistycznej — perspektywy.

Graul słusznie zauważa, że pod tym względem stosunek sztuki japońskiej do nowszej europejskiej był taki sam jak sztuki gotyckiej do renesansu. Vasari chwali u mistrzów renesansu ponad wszystko „divina prospettiva". Jest to szczytem pochwały, kiedy może o mistrzu stwierdzić, że posiadał w przeciwieństwie do płaskiego gotyku sztukę perspektywicznej głębi. Ta estetyka, jak i wszystkie inne pojęcia renesansowe długo u nas panowały i poraz pierwszy stały się dla nas problematyczne dopiero przez Japonję. Przemówiły do nas abstrakcyjne walory aperspektywicznej sztuki Japonji, zrozumieliśmy równocześnie wartość abstrakcyjną wszelkiej aperspektywicznej sztuki, jak i wartość plastycznej abstrakcji wogóle. Zobaczyliśmy wreszcie, że nasze wytykanie dawnej sztuce wschodu, jej braku perspektywy w płaskorzeźbie i malarstwie było absurdalne. Zrozumieliśmy, że jej rezygnacja z perspektywy była decydującym plastycznym czynem: dwuwymiarowa płaszczyzna przeciwstawiła się w ten sposób trójwymiarowej rzeczywistości, jako wręcz inny świat, o swojej własnej przestrzenności. Zrozumieliśmy naraz konieczność wszelkich przekrzywień, odwróceń, pogwałceń, jakim się musi poddać objekt naturalny, jeżeli chce przejść ze świata realnego w świat plastycznej egzystencji. Dziwaczne wykręcenie egipskich profilowych postaci nie wydawało się nam już obce, okazało nam się nagle razem z wszystkiemi zjawiskami tego rodzaju konsekwentną, pozytywną, plastyczną możliwością, co więcej pozytywnym plastycznym obowiązkiem.

(tłom. Jan Cybis).

P. T. PRENUMERATORÓW, KTÓRZY DOTĄD NIE NADESŁALI PRENUMERATY ZA DRUGIE PÓŁROCZE 1932, PROSIMY UPRZEJMIE O PRZEKAZANIE ZŁ. 5 (DOŁĄCZONYM CZEKIEM P. K O.) DO ADMINISTRACJI „GŁOSU PLASTYKÓW" KRAKÓW, PLAC ŚW. DUCHA, „DOM ARTYSTÓW".

RĘKOPISY I KORESPONDENCJE ADRESOWAĆ NALEŻY DO REDAKCJI „GŁOSU PLASTYKÓW". — ADRES REDAKCJI I ADMINISTRACJI „GŁOSU PLASTYKÓW": KRAKÓW, „DOM ARTYSTÓW", PLAC ŚW. DUCHA L. 5, TEL. 117-08, — K. CZEKOWE 405.440. — PRENUMERATA ROCZNA MIESIĘCZNIKA „GŁOS PLASTYKÓW" WRAZ Z PRZESYŁKĄ POCZTOWĄ (ZA 12 NUMERÓW) WYNOSI ZŁOTYCH 10, PÓŁROCZNIE ZŁ. 5, NUMER POJEDYNCZY ZŁ. 1. PRENUMERATA ROCZNA DLA ARTYSTÓW ZŁ. 8.

Nakład i wydawnictwo Związku Artystów Plastyków w Krakowie. — Redaktor odpow. Eug. Geppert. — Drukarnia Polska. Klisze „Zorzy".